

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*PRÊTER L'OREILLE: EMPREINTE SONORE ET ALTÉRITÉ.* EXPLORATION DE L'ART EN  
CONTEXTE DANS UN CENTRE D'HÉBERGEMENT ET DE SOINS LONGUE DURÉE.

MÉMOIRE-CRÉATION  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR  
MAGALI N. BABIN

DÉCEMBRE 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Avant toute chose, je tiens à remercier particulièrement Hélène Doyon, ma directrice de recherche, pour son écoute attentive et vigilante et pour avoir su m'encadrer avec un fin dosage de rigueur, d'ouverture et de sensibilité.

Merci à l'organisme C2S Arts et événements et Serge Marchetta pour la confiance et le soutien constant tout au long de la grande et riche expérience humaine que fut le projet de résidence et jusqu'à l'exposition. Merci également à Maude Guérin et à la Maison de la culture Maisonneuve.

Merci à Maryse Grenier et aux employés du Centre Ma maison Saint-Joseph pour avoir partagé ces moments de vie et de rencontres avec moi. Un merci chaleureux aux familles et aux résidents(tes) du centre d'hébergement Ma maison Saint-Joseph. Merci également à Line Grenier, Roxanne Goulet-Leduc et France Normandeau pour leur participation lors des entrevues enregistrées.

Jessica Perrin, Stéphanie Castonguay, Patrice Coulombe et Guillaume Arseneault: merci pour votre collaboration inestimable lors de la conception technique des dispositifs de l'installation et un merci mélodieux à Eric Boisclair pour ses ressources et connaissances discographiques.

Finalement, un merci particulier à chacune de ces personnes: Kathy Kennedy, Myléna Bergeron, Sébastien Desrosiers, David Bombardier, Laura Gonçalves et Nicolas Bouchard.

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION .....	6
 CHAPITRE I : L'ART EN CONTEXTE.....	8
1.1 Ma pratique, un art en transformation.....	8
1.1.2 Bruits de fond.....	8
1.2 L'esthétique relationnelle.....	10
1.2.1 Interstice social.....	11
1.2.2 L'antagoniste relationnel.....	13
1.2.3 Faire ensemble.....	14
 CHAPITRE II : TROIS DIMENSIONS SPATIALES ET SONORES.....	16
2.1 Le son et l'espace physique.....	16
2.1.2 L'empreinte sonore.....	17
2.1.3 L'espace urbain ou le sonore générique.....	18
2.2 Le son et l'espace psychique.....	20
2.2.1 Le silence.....	20
2.2.2 L'écoute immersive.....	22
2.2.3 L'expérience de l'imperceptible.....	24
2.3 Le son et l'espace relationnel.....	25
2.3.1 À l'écoute de l'autre: <i>Blind City</i> .....	26
2.3.2 Espace à micro échelle.....	27
2.3.3 La musique de tout le monde.....	28
2.3.4 Espace social moléculaire.....	30

CHAPITRE III : PRÊTER L'OREILLE (récit).....	33
3.1 La pratique en contexte.....	33
3.1.2 L'artiste de la résidence.....	35
3.2 Musique et altérité.....	37
3.2.1 Identité et mémoire sonore.....	39
3.3 <i>Prêter l'oreille</i> et enregistrer.....	41
3.3.1 <i>Prêter l'oreille</i> et créer.....	42
 CONCLUSION.....	 45
Liste de références.....	48

## Résumé

Ce mémoire création porte sur la question de l'être humain en relation avec l'espace sonore et la question de l'identité. J'ai centré mon travail sur une problématique: Espace matériel, espace psychique, espace entre moi et l'autre, comment est-ce que le son peut servir de vecteur entre ces différentes dimensions. Afin d'y répondre, je tente dans un premier temps de situer ma pensée en lien avec l'art relationnel de Nicolas Bourriaud et l'art en contexte tel que décrit par Paul Ardenne. J'aborde ensuite l'espace matériel du son en introduisant le lecteur à certaines caractéristiques du paysage sonore. L'espace psychique présente les qualités d'une expérience d'écoute axée sur l'attention et la vigilance et finalement, c'est sous la forme du récit que j'approche l'aspect relationnel et contextuel de mon projet de création en témoignant d'une expérience d'art en contexte réalisée dans un centre d'hébergement pour soins de longue durée. Le récit accompagne le lecteur jusqu'à la réalisation de l'installation de l'œuvre *Prêter l'oreille*.

### Mots clés :

Art sonore, art en contexte, résidence de création, relations, identités, CHSLD, mémoire sonore, musique populaire, récit, installation.

## INTRODUCTION

L'art sonore est par nature interdisciplinaire. Il peut, entre autres, être performatif, installatif immersif. Il peut s'inscrire, par exemple, à l'intérieur d'une recherche technologique, sociologique ou encore environnementale. Je suis une artiste du son. Ma sensibilité, mon imagination, ma façon d'être au monde passent par le son. Je m'exprime à travers une pratique qui donne à vivre des expériences phénoménologiques et sensibles utilisant la dimension sonore du monde pour favoriser un état introspectif.

Dans le cadre de ce mémoire, j'ai l'intention d'approfondir la question de l'être humain en relation avec l'espace sonore et la notion d'identité. Je me pencherai sur la portée relationnelle et identitaire du son. Dans le premier chapitre, je tracerai d'abord les grandes lignes de l'évolution de ma pratique en art sonore. Je tenterai ensuite de situer ma pensée en rapport avec l'esthétique relationnelle telle que décrite par Nicolas Bourriaud. Dans le deuxième chapitre, j'aborderai une problématique plus précise concernant ma pratique en art sonore, qui se pose ainsi : espace physique, espace psychique, espace entre moi et l'autre, comment le son peut-il servir de vecteur entre ces différentes dimensions spatiales ? Ce chapitre sera donc divisé en trois sections. *Le son et l'espace physique* me permettra d'introduire, entre autres, le concept d'empreinte sonore développé par R. Murray Schafer. Dans la deuxième section, *Le son et l'espace psychique*, je me référerai à l'inframince de Marcel Duchamp et également à l'expérience de l'imperceptible exposée dans un texte de Thierry Davila. Je conclurai le chapitre II en traitant de l'espace relationnel que je confronterai à l'art contextuel tel que le décrit Paul Ardenne. Afin d'illustrer mes propos au sujet d'une approche relationnelle de l'art

sonore, deux oeuvres seront présentées, dont une que j'ai récemment réalisée. Dans le dernier chapitre, il sera question du projet de création *Prêter l'oreille* qui accompagne ce mémoire. Dans un premier temps, sous la forme d'un récit j'aborderai l'expérience de la résidence de création réalisée au CHSLD Ma maison Saint-Joseph. Dans un deuxième temps, je chercherai à expliquer les relations entre mémoire sonore et identité en me référant à l'ouvrage d'Oliver Sacks, *Musicophilia. La musique, le cerveau et nous*. Je terminerai ce chapitre en introduisant les dispositifs plastiques développés pour l'installation *Prêter l'oreille*, présentée à la Maison de la culture Maisonneuve du 11 septembre au 11 octobre 2015. En conclusion, je tenterai de répondre à la problématique annoncée plus haut dans cette introduction, en exposant une synthèse des différents concepts présentés dans les chapitres I et II. Je terminerai en exprimant une réflexion personnelle sur la place et le rôle de l'oeuvre dans le projet *Prêter l'oreille*.



## CHAPITRE I

### 1.1 Ma pratique, un art en transformation

Depuis plus d'une vingtaine d'années, je m'intéresse à l'exploration de l'espace comme matière sonore. En m'appropriant tout d'abord l'objet usuel comme instrument pour mes performances, je me suis intéressée à un espace amplifié, celui du toucher. L'amplification du geste sur l'objet crée pour moi un espace de perceptions haptiques et sensorielles, un *microcosme sonore*. À partir de cette approche, j'expérimente ce que je nomme la géographie sonore de l'objet et je travaille la présence en performance par l'intervention gestuelle et sonore. Mon matériau est le paysage en ce qui concerne mon travail de composition. Ainsi, je me réfère au *macrocosme sonore* en opposition au microcosme de l'objet. Ici c'est l'événement sonore qui me permet d'explorer la dimension spatiale dans ces extrêmes, par plans ou par couches, entre la proximité et le très lointain, tant au moment de la captation qu'au moment de la diffusion. En m'intéressant aux sons environnementaux, ma présence dans l'espace public s'est révélée comme un aspect transformateur de ma pratique.

#### 1.1.2 *Bruits de fond*

Le projet *Bruits de fond* (2008-2010) fut un projet phare dans ce sens. À l'origine, celui-ci consistait à un voyage de captation de Montréal à Forillon en Gaspésie, en

suivant un itinéraire de sept escales. À partir des quais des villes et des villages visités, j'ai procédé, par enregistrement sonore, à une recherche de matériaux dans les milieux marins. C'est à la suite d'une résidence à Granby avec le centre d'artiste le 3<sup>e</sup> impérial, que j'ai exploré les possibilités de diffusion et d'écoute collective des sons aquatiques. *Bruits de fond* est devenu *Bruissements et clapotis* (2011), un projet d'intervention dans l'espace public au *Centre d'interprétation de la nature du lac Boivin*. Lors de l'évènement public organisé par le 3<sup>e</sup> impérial, j'invitais le public à m'accompagner pour une marche sonore dans les sentiers du parc naturel. Le parcours donnait accès à un poste d'écoute aménagé aux bords du marécage offrant la possibilité d'entendre les fonds aquatiques en temps réel, soit par l'entremise d'écouteurs ou par la transmission sur les ondes courtes de fréquences radio. L'étape de captation sonore en milieu marin à partir des différents quais aux abords du fleuve Saint-Laurent et les expériences de diffusion dans l'espace public, ont transformé ma pratique dans sa relation à la monstration de l'œuvre. Alors qu'avant, la diffusion donnait accès à la finitude de l'œuvre dans un mode de représentation, je constate désormais que la production dans le contexte d'une situation réelle<sup>1</sup>, fait partie de l'œuvre. Dans un rapport de simultanéité, la cueillette, la présence et l'échange en contexte est ce qui fait œuvre. Dans mes récents projets, la relation à l'autre est au centre du processus de création. Il s'agit là d'une transformation importante dans ma pratique qui, à l'origine, s'inscrivait davantage dans un art de la scène. Cette évolution s'accompagne d'une volonté d'investir le champ des arts visuels et d'élargir mes connaissances au sujet de l'art de la performance et de l'intervention. Les réflexions sur la matérialité de l'œuvre et sur l'art en contexte m'ont amenée à m'inscrire dans ce cursus académique.

---

<sup>1</sup> En parlant de situation réelle, je me réfère ici à Paul Ardenne, il en sera question au chapitre II.

## 1.2 L'esthétique relationnelle

Malgré de nombreux exemples d'œuvres produites pour l'art et dans un contexte défini par celui-ci, Nicolas Bourriaud explique dans son livre, *Esthétique relationnelle*, l'évolution du principe de transitivité de l'œuvre qui se traduit aujourd'hui par la « production de relations externes au champ de l'art » (Bourriaud, 1998, p. 26). Il n'est plus question de définir l'art pour et dans le monde de l'art, mais bien d'instaurer la sphère des relations humaines comme forme et pratique artistique. Les différentes pratiques relationnelles supposent à présent une implication dans le tissu social et culturel, dans le quotidien et dans le réel. En raison de différentes approches et de différents procédés, l'œuvre d'art devient un dispositif de rencontre dont le sujet est la vie. Depuis près de trente ans, l'art contemporain transforme les critères et les codes de son économie. Le contexte, la relation, la temporalité ne sont plus traités comme des sujets d'art à exposer, mais ceux-là offrent des espaces à expérimenter dans le moment présent. Ce changement radical pose notamment la question du potentiel sociopolitique de l'art, puisqu'il redéfinit dans un même geste le rôle et la relation du public et de l'artiste, ainsi que celui de l'œuvre d'art et de la société.

En d'autres termes, les œuvres ne se donnent plus pour but de former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant, quelle que soit l'échelle choisie par l'artiste. (Bourriaud, 1998, p. 13)

Cette évolution artistique a donné lieu à une panoplie de termes et de théories qui expliquent, défendent et confrontent les différentes approches artistiques à travers lesquelles se confondent l'art et la vie. Ainsi, l'art contextuel, l'art *in situ*, l'art

d'intervention, l'art d'infiltration, la manœuvre, l'art furtif, l'art relationnel ont en commun un outillage fait de tactiques d'approche, d'immixtion, de proximité qui privilégient la présence (de l'artiste, de soi, de l'autre) pour investir le réel, afin, comme le dit Nicolas Bourriaud, d'« apprendre à mieux habiter le monde » :

### 1.2.1 Interstice social

Interstice : n.m., très petit espace vide (entre les parties d'un corps ou entre différents corps). Le Petit Robert, 2011.

Afin de saisir l'évolution des paramètres esthétiques de l'art actuel, Nicolas Bourriaud invite à reconsidérer la place des œuvres dans le système économique de la société contemporaine. Il s'appuie sur la notion d'interstice développée par Karl Marx et soutient que l'œuvre d'art tend à agir comme un interstice social, un espace de relations humaines qui propose d'autres « possibilités d'échanges » que celles déjà établies par le système de l'art. En s'immisçant à l'intérieur d'une communauté et en se glissant à l'extérieur des institutions ou dans les lieux publics, l'action artistique se déploie dans un espace-temps à éprouver. Celui-ci peut-être construit à partir d'un ensemble de composantes souvent plus près des revendications sociales que des valeurs marchandes. Vu ces transformations, les paradigmes esthétiques changent et l'œuvre tire sa valeur davantage de sa fonction sociale que de ses qualités techniques :

La possibilité d'un art relationnel (un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et privé), témoigne d'un bouleversement radical des objectifs esthétiques, culturels et politiques mis en jeu par l'art moderne. (Bourriaud, 1998, p. 17)

L'artiste qui investit ainsi la sphère sociale bouscule les codes de l'art, mais transforme également son propre statut. Plus près de la vie et des gens, il devient en quelque sorte le « passeur », celui avec qui nous pouvons dorénavant habiter cet interstice le temps d'une création, d'une expérience, d'une collaboration. La présence de l'artiste fait partie de l'œuvre et l'œuvre, dans sa nouvelle configuration, se crée littéralement à l'intérieur d'une communauté, ou encore déplace la réalité de cette communauté dans d'autres lieux publics ou institutionnalisés. Selon Bourriaud, « l'art contemporain développe bel et bien un projet politique quand il s'efforce d'investir la sphère relationnelle en la problématisant ». (Bourriaud, 1998, p. 17). L'auteur et théoricien Paul Ardenne s'est intéressé à ces formes d'art qui posent une réflexion sociopolitique agissant par microactions microlocalisées « à un niveau social moléculaire ». Il fait allusion à un art micropolitique pour désigner ces pratiques qui ont été mises de l'avant à l'occasion d'une exposition intitulée *Micropolitiques* commissariée avec Christine Marcel présentée au Centre d'art contemporain de Grenoble en avril 2000 : « *Micropolitiques* constitue (...) une exposition collective consacrée aux formes d'art contemporain engageant une réflexion sur le politique à un niveau social fragmentaire ou "moléculaire" » (Ardenne, 1999, p.265). Il s'agit ici d'un concept emprunté à Gilles Deleuze. Certaines réflexions développées par Paul Ardenne dans son livre *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, seront approfondies dans le chapitre II de ce mémoire.

### 1.2.2 L'antagoniste relationnel

Il s'avère difficile d'utiliser le terme *politique* sans penser à celui de *démocratie*. Doit-on parler ici de « micro démocratie » ? C'est ce que l'auteure Claire Bishop soulève comme un aspect problématique dans l'art relationnel tel que le définit Bourriaud. Dans son texte, *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004), Bishop questionne le projet politique de l'art relationnel : puisqu'il ne comporte pas de notion antagoniste, il est certes relationnel, mais en quoi est-il démocratique ? Le conflit est vital pour la démocratie, le conflit est même à l'intérieur de nous. Bishop soutient que pour Bourriaud toute relation qui permet le dialogue est automatiquement considérée comme démocratique, mais que veut dire démocratie dans ce contexte ? Si l'art relationnel produit des relations humaines, Bishop pose une question légitime : quel type de relations, pour qui et pourquoi ? Une autre interrogation est amenée par Bishop : quelle est la qualité de la relation produite, ainsi que sa portée réelle ? « *But how do we measure or compare these relationships ? The quality of the relationships in "relational aesthetics" are never examined or called into question.* » (p. 65). Selon elle, l'auteur Umberto Eco dans son ouvrage *The Open Work* (1962), répond à ces questions sous un angle éclairant, puisqu'il considère l'œuvre d'art comme une réflexion sur les conditions de notre existence dans une culture moderne fragmentée. Bourriaud croit quant à lui que c'est l'œuvre d'art qui produit ces conditions.

*The poetics of the work in mouvement (and partly that of the "open" work) sets in motion a new cycle of relations between the artist and his audience, a new mechanics of aesthetic perception, a different status for the artistic product in contemporary society. It opens a new page in sociology and in pedagogy, as well as a new chapter in the history of art. It poses new practical problems by organizing new communicative situation. In short, it installs a new*



*relationship between the contemplation and the utilization of a work of art.*  
(Eco, 1962, tel que cité par Bishop, 2004 p. 62)

La relation entre contemplation (pour moi, le mot contemplation exprime ici une écoute profonde et attentive) et utilisation de l'œuvre d'art est au cœur de mes préoccupations et cette question sera traitée sous plusieurs angles tout au long de ce mémoire.

### 1.2.3 Faire ensemble

L'art a cessé de constituer des modèles autoritaires de création pour l'Autre, il nous informe sur la nécessité de développer nos propres modèles. Être artiste aujourd'hui, c'est parler aux autres et les écouter en même temps. Ne pas créer seul, mais collectivement. (Swidzinski, tel que cité par Ardenne, 2002. p. 180)

Pour s'immiscer dans un cadre social précis, l'artiste doit développer une série de tactiques et de manières de faire que Bourriaud a classées dans une typologie détaillée. Ainsi, il énumère différentes approches utilisant : les « connexions et rendez-vous », ou s'appuyant sur la « convivialité », « les rencontres », la « collaboration », ou encore des approches qui remodelent des relations professionnelles comme l'engagement par « contrat ». Je retiens, de ces différentes approches, l'acte de présence inhérent à la production de l'œuvre d'art relationnelle : présence de l'artiste, présence de l'action artistique, mais surtout présence de l'autre comme collaborateur essentiel, voire comme co-créateur. Selon moi, la production d'un projet d'art relationnel implique nécessairement que la

rencontre soit au cœur de la démarche, qu'il s'agisse d'une rencontre passée et archivée qui devient alors le matériau de l'œuvre, ou d'une rencontre dans le temps présent de l'événement. Le dialogue témoigne de l'être-ensemble, du rapport interhumain qui s'est matérialisé. La rencontre est également contextuelle, elle implique un déplacement de point de vue, l'immixtion de l'artiste dans un contexte différent (lieu, temps), mais aussi l'inclusion de l'autre dans le partage du faire ou de l'idée artistique. En ce sens, le travail de l'artiste prend racine dans la recherche d'informations et d'ancrages par lesquels il pourra entrer en relation, élaborer des stratégies d'approche et de création qui lui serviront à mieux cerner une problématique et à la communiquer dans une forme esthétique. L'artiste agit comme un citoyen concerné en déplaçant son activité dans les lieux non dédiés à l'art, en produisant des œuvres ouvertes et intégrées dans la sphère sociale à petite échelle (microsociété). Il s'agit pour lui de créer du sens dans un langage accessible qui révèle fréquemment un pan de la réalité sociale ou de celle d'une collectivité d'une façon sensible, non sans parfois soulever aussi la controverse.

Mais, comme se questionne Bishop, qu'en est-il de la qualité de cette présence et de son but ? Ardenne parle de « l'idéologie de la réparation [qui] accentue la disposition de l'artiste au messianisme, à la mission sacrée » (Ardenne, 2002, p. 203). Il mentionne également le phénomène de l'artiste médiateur devenu « un spécialiste du rapprochement entre les êtres par art interposé, dont l'action peut-être légitime [...] tout comme insupportable... » (p. 204). Enfin, il fait mention d'une forme d'instrumentalisation, ce qui représente une question délicate pour les artistes parce qu'elle se pose à chaque nouveau projet relationnel. Je reviendrai sur cet aspect dans le chapitre III.



## CHAPITRE II

### TROIS DIMENSIONS SPATIALES ET SONORES

#### 2.1 Le son et l'espace physique

*We must learn how to listen. It seems to be a habit we have forgotten. We must sensitize the ear to the miraculous world of sound around us. After we have developed some critical acumen, we may go on to larger projects with social implications so that others may be influenced by our experiences.* (Schafer, 1992, p. 11)

L'espace physique (ou l'environnement) est l'extérieur de la psyché humaine. Il comprend l'environnement spatial et tout l'ensemble contextuel de la vie : « L'environnement n'est pas seulement l'espace qui entoure un sujet, mais aussi tout l'ensemble des conditions physiques et relationnelles dans lesquelles le sujet se trouve, agit, se définit. » (Quinz, 2004, p. 103). Le compositeur et théoricien Raymond Murray Schafer s'est intéressé à l'acoustique de notre environnement, c'est-à-dire à son écologie sonore. À partir de 1971, il participe à un groupe de recherche sur le son au département des communications de l'Université Simon Fraser de Vancouver. Son projet mondial d'environnement sonore (*World Soundscape Project*) a pour but d'établir une étude comparative des paysages sonores du monde. En 1977, il publie *The Tuning of the World*, son maître livre qui lui vaut une reconnaissance mondiale. Précurseur dans le domaine, Murray Schafer demeure une référence pour les professionnels de domaines aussi variés que les sciences de l'environnement, l'architecture, l'urbanisme, la musique et les arts sonores. Schafer développe d'abord la notion d'événement sonore (*sound-event*),

en réponse au concept d'objet sonore du compositeur Pierre Schaeffer (1910-1995). Contrairement au théoricien français, qui étudie le son fragmenté, concret et fixé sur bande, Murray Schafer s'intéresse à la relation intrinsèque entre la source sonore et son contexte. Selon lui, le contexte définit différents paramètres qui permettent une analyse approfondie de l'événement et, inversement, l'événement sonore fournit une panoplie d'indices « anthropologiques » du territoire écouté : « Si l'objet sonore s'analyse comme objet acoustique abstrait, l'événement sonore se définit, lui, dans ses dimensions symbolique, sémantique et structurelle. Il constitue un point de référence dans le concret, lié à l'ensemble qui le dépasse. » (Schafer, 1979, p. 375) Devant ce constat, Schafer expose sa théorie du paysage sonore à partir de laquelle il élabore une véritable pédagogie de l'écoute de l'environnement basée sur des expérimentations concrètes sur le terrain. Il développe ainsi une terminologie variée et précise de l'écologie sonore d'un lieu.

### 2.1.2 L'empreinte sonore

Dans cette section, j'accorderai une attention particulière à la notion d'empreinte sonore élaborée par Schafer et son équipe qui la définissent ainsi : « Le terme (empreinte) s'applique aux sons d'une communauté, uniques ou possédant des qualités qui les font reconnaître des membres de cette communauté ou ont pour eux un écho particulier » (Schafer, 1977/2010, p. 382). L'empreinte sonore est donc un paramètre contextuel, puisqu'elle est liée à l'identité d'un territoire et des gens qui y habitent. Elle définit les particularités sonores d'un paysage, ce qui le distingue, le rend unique, surtout pour le visiteur de passage, car, bien souvent, elle constitue une habitude auditive fondue dans le quotidien de l'habitant. En ce sens, l'empreinte sonore marque la mémoire auditive que l'auditeur garde de son environnement et elle fait partie de son identité individuelle et collective. Le travail

de Murray Schafer est des plus révélateurs sur l'éveil de l'ouïe à notre environnement, mais aussi sur nos habitudes de vie. Son approche est essentiellement axée sur une esthétique sélective, discriminant certains sons qualifiés de bruits nuisibles et menaçants pour l'écologie sonore de la nature qui foisonne de nuances riches, mais subtiles. Or, nous, humains, sommes producteurs des bruits qui peuplent l'ère moderne dans laquelle nous vivons. La réalité est qu'aujourd'hui plus de gens résident dans les grandes villes et une moins grande part de la population vit près de la nature. Bien qu'il ne soit pas question de relancer ici le débat sur l'évolution industrielle et la pollution sonore — ce à quoi le *World Soundscape Project* se consacre toujours, nous l'espérons —, je retiens des recherches de R. Murray Schafer l'importance du contexte et de la source du son en relation avec la notion d'empreinte sonore.

### 2.1.3 L'espace urbain ou le sonore générique

Le bruit des grandes villes, ce murmure incessant, possède une certaine uniformité, au diapason des moteurs, même s'il se module selon les heures, parfois aux rythmes des saisons. Ce bourdonnement citadin peut-il aussi se singulariser, ou bien ses qualités acoustiques sont-elles devenues universelles ? Comment, dans cette masse monotone, s'exerce la perception d'empreintes sonores ? Dans *Le sonore, l'imaginaire et la ville*, Henri Torgue parle de ce phénomène d'uniformité en le qualifiant d'« urbain sonore générique » (Torgue, 2012, p. 133) parce que selon lui, contrairement à la vue qui détaille et singularise, l'ouïe procède par référents. « Dans sa nature profonde, le sonore opère un rattachement du lieu à l'universel par

le fait que nombre de sources appartiennent à un référent générique, sur lequel s'inscrivent quelques marqueurs d'identité spécifiques. » (p. 134).

Henri Torgue est sociologue, urbaniste et compositeur. Il est également directeur de l'unité de recherche CNRS-MCC Ambiances architecturales et urbaines de l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble, et membre du Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain (CRESSON) de la même institution. Avec Jean-François Augoyard, fondateur du CRESSON, ils ont coécrit le *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. (1995). Cet ouvrage est un outil intéressant qui utilise l'effet sonore comme une notion servant à décrire les nuances des phénomènes acoustiques qui constituent le paysage sonore d'un lieu. Tout un glossaire des qualités et des composantes sonores est développé et permet de mieux saisir leur nature et leur statut par la description détaillée de six catégories d'effets. L'expérience de l'écoute reste l'outil le plus accessible et, paradoxalement, celui que chacun de nous a le plus besoin de développer. Il est possible, par une écoute profonde et microscopique d'entrer dans la dimension des subtilités et des nuances sonores qui nous frôlent chaque instant, et ce, même dans un milieu urbain. Être à l'écoute des empreintes sonores qui définissent un territoire, c'est aussi être à l'écoute de ses propres souvenirs et référents.

L'ouïe apparaît comme le sens qui donne accès à la part la plus intime et la plus profonde de notre être. [...] Le sonore est un facteur de captation et d'expression des émotions à la fois au plan individuel et au plan collectif. (Torgue, 2012, p. 127)

L'idée à retenir ici est qu'à partir d'un « générique sonore », il est possible de déceler, par une écoute « microscopique » les détails et les particularités d'un paysage aussi dense qu'un milieu urbain et, par conséquent, d'être à l'écoute des empreintes sonores qui le définissent.

## 2.2 Le son et l'espace psychique

C'est bien dans une production de sens qu'il s'agit de s'engager en écoutant s'il est vrai « qu'être à l'écoute », c'est être disposé à l'entame du sens, et donc à une entaille, à une coupure dans l'indifférence in-sensée [...] (Nancy, 2002, tel que cité par Davila, 2010, p. 208).

### 2.2.1 Le silence

L'expérience vécue par John Cage en 1948 dans la chambre anéchoïque (chambre sourde) de l'Université Harvard est aujourd'hui bien connue des spécialistes du son. Elle lui révéla une vérité qui s'avéra essentielle pour la suite de son œuvre : le silence est un leurre, le monde n'est que sonore. Dans cet espace spécialisé conçu pour réaliser des tests en l'absence de tout bruit extérieur, mais aussi de toute possibilité de réverbération sonore contre les parois, Cage fut surpris par deux sons, l'un aigu, l'autre grave. L'anecdote raconte que le son aigu était celui de son système nerveux et le grave celui de sa circulation sanguine. Même dans un contexte aussi particulier, les sons du mouvement de la vie demeurent audibles en provenance de l'espace intérieur du corps. Après cette expérience, Cage composa sa célèbre pièce, *4'33"*. Cette œuvre, écrite pour un interprète et un instrument, est complètement muette. La partition décrit trois mouvements portant la mention « TACET », qui signifie que l'interprète doit demeurer silencieux. C'est ce que David Tudor, premier interprète de *4'33"*, exécuta avec brio lors de la première en 1952. Le Maverick Hall, grâce à son acoustique, (construit principalement en bois) et à son contexte géographique (situé aux abords d'une forêt) offrit au spectateur la présence du son dans l'instant, la musique de l'espace :



On entendait un vent léger dehors pendant le premier mouvement (33"). Pendant le deuxième (2'40"), des gouttes de pluie se sont mises à danser sur le toit, et pendant le troisième (1'20"), ce sont les gens eux-mêmes qui ont produit toutes sortes de sons intéressants en parlant ou en s'en allant. (Cage, tel que cité par Béchard, 2013, p. 17)

John Cage aimait les sonorités du monde pour ce qu'elles sont, c'est à dire des événements de la vie, la bande-son du réel ; il aimait les sons et les bruits sans discrimination. En ce sens, Cage invite à vivre l'expérience de l'écoute libre et propose un espace où l'auditeur devient compositeur en raison de ses choix, de son engagement, de sa manière singulière d'entendre : c'est ce qui fait œuvre. Cage devient un « passeur », celui avec qui il est possible d'habiter le réel par l'expérience du *silence* qu'il propose de vivre :

Le point de départ d'un travail possible avec le son chez Cage réside dans le souci d'œuvrer à partir d'une imperceptibilité ordinaire, d'une imperceptibilité par indifférence ou par automatisation de la perception sonore, dans le but de se donner les moyens, en affinant l'écoute, en la singularisant, de nuancer la réalité acoustique du monde. (Davila, 2010, p. 211).

Il y a donc chez Cage un déplacement de la subjectivité, offrant une situation d'écoute totale. Toutefois, dans le cas de *4'33"*, ce dernier demeure dans la tradition de la mise en scène pour ce qui est de la représentation musicale.

### 2.2.2 L'écoute immersive

Les marches sonores sont un exemple de mise en situation d'écoute de l'environnement. Elles peuvent être urbaines, collectives, et elles proposent en général une déambulation silencieuse, immersive, où chacun y va de ses observations, qu'il pourra partager, ou non, selon les consignes. Dans *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamps à nos jours* (2010), Thierry Davila consacre un chapitre au travail de l'artiste du son Max Neuhaus. Il se penche plus particulièrement sur deux de ses œuvres majeures pour illustrer ce qu'il nomme l'expérience du seuil chez Neuhaus. L'une de ces œuvres est *Listen* (1966), l'une des premières interventions dans l'espace public de l'artiste. Celle-ci consistait à une déambulation dans la ville de New York orchestrée par l'artiste qui avait préalablement tamponné sur la main de chacun des participants le mot ÉCOUTER. Cette intervention reprend l'expérience de l'écoute du « silence » de Cage en la déplaçant littéralement dans le réel, c'est-à-dire en dépassant le cadre de la représentation musicale et en confrontant le corps en mouvement au contexte de l'écoute « hors les murs » (hors de l'institution) : « Le lieu de l'art s'est déplacé et, avec lui, le corps de l'artiste, se projetant à présent volontiers dans le maillage du monde. » (Ardenne, 2002, p. 89). Il s'agit d'une expérience d'écoute immersive, une marche sonore, durant laquelle l'auditeur vit une expérience physique et psychique, c'est-à-dire une situation d'écoute en mouvement avec un déplacement du corps et une spatialisation des événements sonores dans leur contexte.

*Listen*, avec les déambulations que cette action met en jeu, immerge spontanément le marcheur dans un univers sonore qui est l'état du monde tel qu'il existe, et cette situation ne s'inscrit pas dans une logique d'opposition par rapport à un autre espace dont elle se différencierait. [...] Le flâneur est donc ici amené à fréquenter et à inventer d'emblée [...] un système de différences sans termes positifs. Ces écarts remarquables, perçus et découverts, sont des

seuils de perception, des seuils d'apparition et de disparition des nuances acoustiques, et c'est alors cette logique différentielle qui constitue le monde lui-même. (Davila, 2010, p. 213)

Ici, l'interstice — cette « entaille » dans « l'indifférence in-sensée » (p.208) serait donc ce moment où, dans le silence, dans une expérience d'écoute immersive, nous pouvons prendre conscience du réel qui nous entoure et saisir les nuances, ses particularités imperceptibles, en même temps que nous découvrons les empreintes sonores du paysage. Cet espace-temps « vide », rempli par l'expansion du sens de l'ouïe, permet également de reprendre contact avec soi-même, d'engager la réflexion. Le contexte de la ville, grouillante de bruits, est paradoxalement un terrain propice à cette introspection, à ce temps d'arrêt dans le flux de la masse sonore et anonyme. Être seul dans la foule, faire silence dans le bruit ; être écoutant, c'est éprouver l'expérience du seuil.

Du point de vue de l'immersion, ces actions témoignent d'emblée de l'ancrage phénoménologique du travail plastique de Neuhaus, car pour le phénoménologue, il faut que la réflexion « s'enfonce dans le monde au lieu de le dominer, qu'elle descende vers lui tel qu'il est au lieu de remonter vers une possibilité préalable de le penser [...], qu'elle l'interroge, qu'elle entre dans la forêt des références que notre interrogation fait lever en lui, qu'elle lui fasse dire, enfin, ce que dans son silence il veut dire... » (Merleau-Ponty, 1964, cité par Davila, 2010, p. 213).

Entre le silence et le dire, il y a un seuil, l'espace de la réflexion.



### 2.2.3 L'expérience de l'imperceptible

Par quoi cet état de connexion extérieur/intérieur (physique et psychique) peut-il être induit ? Comment le son peut-il servir de vecteur entre ces dimensions ? Selon Davila, les œuvres de Max Neuhaus engagent l'auditeur dans un travail de la perception qui entraîne une participation implicite :

Tel est l'engagement proprement politique de Neuhaus : mettre le visiteur face à ses responsabilités vis-à-vis du sensible, le mettre face à l'exercice de sa liberté de discernement, lui proposer de découvrir la manifestation d'un monde selon son bon vouloir, selon l'étendue plus ou moins affirmée de sa vigilance sensorielle. (Davila, 2010, p. 221).

L'écoute à développer est donc attentive et impliquée. Elle se présente comme la traduction d'une conscience éveillée. Elle devient une écoute créatrice et active dans la contemplation du moment présent. Pour mieux pénétrer et comprendre le travail de perception inscrit dans la démarche de Neuhaus, Davila s'appuie sur la phénoménologie de l'écoute de Barthes : « L'être vivant tend son audition [...] vers des indices. [...] Cette première écoute est, si l'on peut dire, une alerte. » (Barthes, tel que cité par Davila, p. 219). Barthes précise également qu'il y a une seconde écoute « qui est un déchiffrement ; ce qu'on essaie de capter par l'oreille ce sont des signes ; ici sans doute l'homme commence : j'écoute comme je lis, c'est-à-dire selon certains codes. [...] L'écoute cesse d'être pure surveillance pour devenir création. » (Barthes, tel que cité par Davila, 2010, p. 220). Les œuvres de Max Neuhaus s'immiscent dans la réalité sonore d'un contexte suscitant chez l'auditeur des moments de vigilance et de perception sur le qui-vive par un jeu de présence et d'abstraction, par « transparence ». C'est le cas de l'œuvre *Times Square*, une installation sonore dont le dispositif diffuse une composition électronique depuis

une bouche d'aération sous les trottoirs du quartier des affaires Times Square au cœur de Manhattan. Les sonorités de cette œuvre bien connue de Max Neuhaus se « fondant dans le tissu sensationnel de la ville à l'écart inframine près. » (p. 222) L'écoute de l'auditeur est ainsi engagée dans l'attention par un jeu de distinction entre ce qu'est le paysage sonore réel et ce qu'est l'œuvre sonore.

Finalement, l'expérience du seuil, de *l'imperceptible* serait un véhicule par lequel il est possible de « fracturer le réel et produire de l'écoute » (p. 220). En plongeant le visiteur dans un état de vigilance auditive, en s'immisçant dans le réel tout en créant avec, le sonore peut générer cet espace de réflexion et de connexion entre soi et l'autre, c'est-à-dire le monde environnant.

### 2.3 Le son et l'espace relationnel

Jusqu'à présent dans ce mémoire, il a été question du son dans l'espace et de l'espace du son. Dans le travail d'artistes tels que R. Murray Schafer et Max Neuhaus, il va sans dire que le rapport entre soi et l'environnement est prédominant, d'une part, il y a une écoute distinctive des sons identitaires des lieux, dans le cas de Schafer. Et d'autre part, il y a un affinement de la perception par l'entremise d'une infiltration subtile de l'espace sonore, comme c'est le cas avec les installations de Neuhaus. Mais qu'en est-il du rapport entre moi et l'autre ? Comment le son peut-il être vecteur du sensible et du (mieux) vivre ensemble ?

### 2.3.1 À l'écoute de l'autre : *Blind City*

« Ainsi l'art ne se déroule plus dans une relation émetteur-récepteur, l'art prend forme au moment précis où la proposition se réifie dans un geste complice. » (Richard, 2005, p. 69).

L'oeuvre *Blind City* de l'artiste espagnol Francisco Lopez (1964-), présentée à Montréal dans le cadre de la programmation de *Cité invisible/Invisible City*<sup>2</sup> (2006), est un exemple de cette forme de participation complice et volontaire engagée dans un processus d'écoute profonde et relationnelle. En effet, il s'agit d'une écoute de l'environnement urbain lors d'une déambulation pédestre dans la ville, mais également d'une écoute de la présence d'un partenaire associé sans qui la déambulation proposée deviendrait une catastrophe. Pour réaliser ce projet, Lopez travailla en collaboration avec des personnes atteintes de cécité qui sont devenues, le temps de la marche « sonore », les guides pour les participants(es) voyants(es) aux yeux bandés. *Blind City* engage la relation entre l'artiste et les participants(tes) non-voyants(es) et, parallèlement, les guides et les participants(es) entretiennent à leur tour une relation singulière basée sur une confiance mutuelle. Cette marche est également une expérience sonore intense puisqu'elle permet de vivre momentanément l'expérience d'une écoute de l'environnement codée et organisée selon la sensibilité perceptive avec laquelle vivent les non-voyants(tes). À la fin du

---

<sup>2</sup> Cité invisible / Invisible City : Dans le cadre de la programmation de la 7e édition de la Manifestation Internationale Vidéo et Art Électronique, Montréal (MIVAEM) 2006. Événement présenté par Champs libre en collaboration avec Bibliothèque et Archives Nationales du Québec.  
<http://www.julienberthier.com/champlibre/citeinvisible/fr/participants/pagetype.php?rubrique=inst&ssrub=1&fiche=063>

parcours entrepris volontairement, certains participants(es) aux yeux bandés ont accepté de partager leur expérience dans un court entretien vidéo.

### 2.3.2 Espace à micro-échelle

Dans son livre, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*(2002), Paul Ardenne s'intéresse au rôle de l'artiste relationnel qui, selon lui, répond au statut complexe de l'artiste contextuel. L'auteur qualifie ce statut de complexe, puisque l'artiste est à la fois impliqué comme membre actif du corps social, bien qu'en raison de sa nature, il porte un regard acéré sur les failles du système et crée ainsi à partir d'espaces critiques de réflexion : « L'artiste contextuel incarne à la fois l'association et la dissociation. Les formules qu'il propose à la société se révèlent d'une espèce double et contradictoire : implication, mais aussi critique ; adhésion, mais aussi défi. » (p.33). Dans ce même ouvrage, Ardenne, tout comme Bishop, critique et questionne l'esthétique relationnelle de Bourriaud et souligne entre autres une transformation de cette forme d'art devenu trop candide ou opportuniste. Ce que je retiens de la critique d'Ardenne est l'attention qu'il porte à la différenciation qui « réside dans l'échelle et la nature du contact : micro-échelle et contact franc, voire polémique, dans un cas, échelle macropolitique et pseudo-contact amoureux et institutionnalisé, dans l'autre. » (p. 206). L'auteur présente les pratiques qui adoptent :

le modèle de la participation modeste. D'où dérive un art de propositions plus que d'affirmations, soucieux de débats d'idées, voyant les artistes prendre à bras le corps la situation où ils vivent pour la penser plus que pour l'esthétiser (ou pour l'esthétiser, mais d'une manière qui valorise les énoncés conceptuels, où la pensée fait forme) (p. 208).

Les formes d'art participatives qu'évoquent Ardenne, et qui rencontrent plus précisément ma pratique, sont celles qui utilisent l'oralité, le témoignage ou le cercle de parole comme dans l'exemple de *Blind City*, jumelant une expérience d'écoute à un moment d'échange et de partage du vécu. Il m'apparaît évident que la qualité de la rencontre réside dans cet espace de l'intime, de la confiance et du témoignage, puisqu'au-delà de la création, il y a avant tout une rencontre humaine.

### 2.3.3 La musique de tout le monde

En lien avec ces notions de micro échelle et de participation modeste, développées par Ardenne, je me réfère ici à un projet récent que j'ai coréalisé avec l'artiste Sylvie Cotton, intitulé *La musique de tout le monde*<sup>3</sup>. Ce projet fut créé dans le cadre de la programmation 2014-2015 du Centre d'artistes Dare-Dare à Montréal. Cette réalisation a débuté en août 2013 et s'est terminée en novembre 2014. Lors de la première étape de ce projet, Sylvie Cotton et moi-même avons été présentes de façon constante durant plus d'une semaine sur le territoire des Habitations Jeanne-Mance (HJM), un complexe résidentiel multiculturel (où des gens appartenant à près de soixante-dix origines culturelles cohabitent). Durant les activités sociales et collectives du complexe, nous avons procédé à une collecte de données dans les

---

<sup>3</sup> Voir : [//www.dare-dare.org/fr/evenements/la-musique-de-tout-le-monde1](http://www.dare-dare.org/fr/evenements/la-musique-de-tout-le-monde1)

espaces publics. Nous abordions les résidents(tes) en leur demandant leur prénom et en leur posant une question : quelle est votre musique préférée ?

Le volet suivant consistait à créer trois compositions sonores avec l'enregistrement de la voix de Sylvie Cotton récitant la liste des prénoms des deux-cent-quatre-vingt-dix personnes ayant accepté de participer au projet. Cet enregistrement est devenu un matériau se déclinant en trois formulations audio : une suite énumérative de tous les prénoms, une superposition progressive de ceux-ci ainsi qu'une accumulation unique. Le dernier volet de *La musique de tout le monde* est une compilation des deux-cent-quatre-vingt-dix choix musicaux incluant les trois compositions sonores et totalisant 24 heures de musique continue. Cette compilation marquait la conclusion du projet par une diffusion radiophonique sur les ondes de Radio Dare-Dare, 102.9 FM. *La musique de tout le monde* fut diffusée à cette fréquence au centre-ville de Montréal durant tout le mois de novembre. En fin de compte, les trois suites créées avec les prénoms et les choix musicaux des résidents(tes) rencontrés évoquent la présence d'une communauté multiculturelle habitant et cohabitant un quotidien domestique, intime et familial au centre névralgique, historique, social et désormais artistique de notre métropole.

Lors de la diffusion du projet, nous avons organisé un rassemblement festif dans le chalet du parc situé au centre du complexe et une table fut dressée avec des victuailles et des rafraichissements. Un équipement simple de DJ diffusait durant tout l'après-midi les deux-cent-quatre-vingt-dix musiques de tout le monde et tous furent invités à venir écouter et danser aux sons et aux rythmes des chansons préférées de tout un chacun. Un moment particulier fut dédié à l'écoute des trois créations sonores tissées à partir de la liste des prénoms. Sylvie et moi étions présentes et disponibles aux échanges comme à la danse. L'évènement s'est poursuivi durant la soirée à la roulotte de Dare-Dare, située à cette époque à



quelques pas des HJM, où afin de souligner l'inauguration de la Radio Dare-Dare, les choix musicaux des résidents(tes) furent diffusés en direct sur les ondes de la bande FM au centre-ville de Montréal. Ce finissage fut communiqué dans les réseaux des centres d'artistes et dans le journal communautaire des Habitations Jeanne-Mance, *Le Coucou*. Tant au chalet qu'à la roulotte, les artistes et les résidents(tes) ont été invités à partager ce moment avec nous. Afin de nous assurer que les participants (tes) puissent s'approprier le projet, la compilation sonore et musicale de celui-ci fut distribuée sous forme de CD audio aux organismes œuvrant auprès des résidents(tes) ainsi qu'aux personnes responsables des communications et des loisirs. Tous ont reçu une copie de cette « musique de tout le monde » qui pourra leur servir lors de leurs prochains événements communautaires et festifs.

#### 2.3.4 Espace social moléculaire

À la lecture descriptive de ce projet, il est légitime de se demander qu'est-ce qui fait œuvre? Les trois compositions sonores avec les prénoms? La compilation des 24 heures de musique? La diffusion radiophonique de l'ensemble du projet? L'œuvre réside-t-elle dans les moments de présence et de rencontres ou se manifeste-t-elle lors de la cueillette et durant l'évènement festif?

*La musique de tout le monde* adopte « le modèle de la participation modeste », les contacts à « micro-échelle », pour reprendre les propos de Paul Ardenne, furent nombreux et diversifiés sans pour autant être polémiques. Selon moi, ce projet agit avant tout à un « niveau social moléculaire ». Il n'y a pas ici l'expression de

l'antagoniste, tel que Claire Bishop le présente. Est-ce pour autant un projet « micro-démocratique » ?

À tout le moins, la participation de chaque résident(te) relevait d'un choix de sa part. D'ailleurs chacune des personnes abordées a adopté une posture différente. Entre l'attachement émotif et le refus même de nous regarder, nous avons rencontré une gamme de réactions et nous les avons respectées. À plusieurs reprises, le choix musical s'est exprimé comme une affirmation de soi, de son appartenance culturelle et de sa langue. Très souvent aussi, en raison du fait que le souvenir d'une musique soit rattaché à un événement du passé, celui-ci était accompagné d'une charge émotive et identitaire. Nous avons alors noté que pour quelques personnes âgées, le temps alloué à la participation et aux échanges contribuait à briser une certaine solitude. Il me semble que, dans ce sens, ce projet s'associe aux approches qui adoptent le modèle de la participation modeste comme le décrit par Paul Ardenne, où sous la forme de rencontres et d'échanges, la parole est donnée. Avec *La musique de tout le monde*, tout renvoie à la présence, la présence des artistes dans l'espace public d'un territoire non dédié à l'art actuel, la présence de cette coopérative d'habitations dans un quartier de la ville de moins en moins résidentiel, la présence de près de deux-mille résidents(tes) au centre-ville provenant de soixante-dix cultures différentes, la présence de Dare-Dare, un centre d'artistes autogéré au cœur du Quartier des spectacles. La présence peut donc être perçue comme une brèche dans le consensus qui fait place à l'expression d'une diversité culturelle et d'une communauté plus défavorisée pour qui la musique devient un vecteur identitaire significatif.

[L]es pratiques infiltrantes [...] tentent d'ouvrir un espace qui ne viendrait pas d'une seule dynamique « participative », mais bien d'un besoin d'ouvrir des brèches dans les consensus sociaux. (Richard, 2005, p. 72)



Finalement, l'œuvre est présente dans les différentes composantes du projet, elle s'exprime justement par cette présence multiple rencontrant les sphères sociale, politique et artistique. En terminant ce chapitre, j'ajouterai que mon constat sur la présence de la musique dans la vie, sur les souvenirs qu'elle fait revivre et sur les liens qu'elle crée entre nous, peu importe notre âge et notre culture, a fortement contribué à l'élaboration de ce projet de mémoire création.

## CHAPITRE III

### PRÊTER L'OREILLE (récit)

#### 3.1 La pratique en contexte

L'œuvre qui accompagne ce mémoire est produite à la suite d'une invitation à réaliser une résidence de création dans le contexte particulier d'un CHSLD (centre d'hébergement de soins de longue durée). Ce projet fut initié par l'organisme C2S Arts et Événements<sup>4</sup> et coordonné par Serge Marchetta en collaboration avec La Maison Saint-Joseph (MSJ). Le projet de résidence consistait, dans un premier temps, à intervenir durant huit semaines consécutives dans le contexte du CHSLD et, dans un deuxième temps, à produire une œuvre qui serait présentée à la Maison de la culture Maisonneuve. La résidence débuta au mois de mars 2015 et ma dernière intervention fut réalisée au mois de juin de la même année. À la MSJ, le projet était accueilli par Maryse Grenier, responsable du bénévolat. Dès le départ, je savais que la plupart des résidents(tes) que je côtoierais durant cette période étaient en fin de vie et que plusieurs étaient atteints de la maladie d'Alzheimer. Ma proposition de départ couvrait deux volets. Le premier volet consistait à mettre en place un système afin que les résidents(tes) écoutent la musique populaire de l'époque de leur jeunesse. Le deuxième volet me permettait d'explorer le paysage sonore de cet établissement, dont ses particularités architecturales, puisqu'il a été construit dans les années 1800. Ce second volet me permettait également de capter les sons qui constituent le quotidien des résidents(tes), des préposés(es) et des travailleurs(es)

---

<sup>4</sup> Voir: [www.c2sarts.org/](http://www.c2sarts.org/)

de ce centre d'hébergement. Par conséquent, je devais rester attentive aux marqueurs d'identité qui fabriquent le quotidien et qui constituent le paysage sonore de ce milieu de vie et de travail. Durant le mois de mars, mes visites au centre se ponctuèrent de recherches sur Internet et à la BAnQ (Bibliothèque et Archives nationales du Québec) afin de constituer une « discothèque mobile » regroupant des chansons et des musiques populaires des années cinquante et soixante. Je me suis concentrée sur cette époque en raison d'un calcul fait à partir de l'âge moyen des résidents(tes) que je rencontrais, âge qui tournait autour de quatre-vingt-cinq ans. Parallèlement à cette activité de chercheur-disquaire et en ce qui concernait ma présence au CHSLD, je décidai d'entrer dans une discipline du non-faire et de l'abandon. Cela impliquait de ne pas faire quelque chose de précis, de ne pas organiser, de ne pas être dans l'action, mais bien d'être dans la présence, dans l'observation et dans la découverte. Il s'agissait d'abandonner les amorces d'idées, les tentations de faire, les « scénarios » de création. Rapidement, j'ai senti que je n'étais pas engagée dans une démarche habituelle. Étant donné que ce n'était pas une résidence de création comme les autres, je ne serais pas là pour prendre « mon » temps et me retrouver. En fait, je n'étais pas là uniquement pour m'ouvrir à mes impulsions. Je désirais plutôt être là pour accueillir sans penser à moi et à mes besoins de création. Je voulais risquer un saut dans le vide, conserver cette impression le plus longtemps possible et apprivoiser l'inconnu sans trop savoir où cela me mènerait.

Donc, avant d'élaborer un plan de travail et de passer directement à son exécution, il est intéressant et utile d'interroger les qualités du lieu où on atterrit. De le contempler. Prendre quelque temps pour sentir et percevoir directement la culture du lieu [...] Ce n'est pas qu'il faille trouver absolument de nouvelles idées ou se lancer dans des inventions. L'objectif de cette investigation initiale consiste plutôt à ne pas ignorer l'endroit où l'on est. De ne pas faire comme si on était n'importe où. Les lieux ne sont pas interchangeables. (Cotton, 2011, p. 18)

Mon processus d'intégration au milieu a donc débuté par une étape d'observation sans prise de note, simplement en étant là.

### 3.1.2 L'artiste de la résidence

Je parle ici d'union au sens philosophique, c'est-à-dire fusion entre la matière, ici la présence déplacée, et l'esprit, ici la recherche en création. Par extension, cette dynamique s'opère entre l'artiste de passage et les nouvelles personnes qui forment son entourage. (Cotton, 2011, p.19)

À la Maison-Saint-Joseph, je fus accueillie avec une grande confiance et une belle ouverture et je dirais même avec une certaine fierté. La personne responsable de mon accueil me présentait comme « notre » (leur) artiste en résidence. Afin de faciliter mon accès au lieu, j'ai reçu une carte d'identité que je devais porter en tout temps et sur laquelle il était inscrit « artiste en résidence, Magali Babin ». Cette identification fut très utile pour entrer en relation avec le personnel, mais aussi avec les familles et les amis-visiteurs. Cette information que j'affichais faisait suite, en quelque sorte, au formulaire d'éthique envoyé et signé par les familles quelques semaines plus tôt les informant de ma présence auprès de leur parent. J'étais donc libre de circuler dans les corridors, les cages d'escalier, les espaces communautaires (la salle à manger, la bibliothèque, la chapelle, les salons, le sous-sol) et je pouvais également explorer et être à l'écoute de « l'esprit » du bâtiment, c'est-à-dire de son caractère à la fois identitaire, relationnel et historique. (Augé, 1992).

Au départ, en présence des résidents(tes), je restais silencieuse, souriante, observatrice. Je me sentais à l'écart, souvent comme une intruse. Ce sentiment m'empêchait d'être bien, je ne savais pas comment m'adresser à eux. Je n'arrivais pas à franchir mes propres barrières avec les personnes âgées non autonomes,

souvent dans un état d'endormissement ou qui m'oubliaient chaque fois que je disparaissais pour quelques minutes. J'ai donc senti le besoin d'offrir mon aide. Lorsque cela coïncidait avec mes heures de visite, j'aidais au déplacement des résidents(tes) à mobilité réduite qui étaient en fauteuil roulant et je les accompagnais aux activités de loisirs. Aux heures des repas, je les conduisais à la salle à manger et à quelques reprises j'ai contribué à l'accompagnement aux repas. Ces petits gestes ont transformé mon approche et m'ont permis d'être en relation plus intime avec certains résidents(tes) et, d'une façon générale, à développer des liens avec d'autres. Le sentiment d'aider m'a permis d'être à l'écoute d'une autre façon, c'est-à-dire d'être attentive aux besoins d'un milieu de vie et de travail près de l'humain dans toute sa vulnérabilité. Dès ce moment, je désirais combiner l'aide que je pouvais apporter durant les routines et les soins habituels à des moments musicaux où je faisais jouer les disques trouvés lors de mes recherches. J'ai créé l'équilibre de ma présence en m'incluant dans les activités, en m'immisçant dans la routine, en m'infiltrant dans certaines tâches et en transformant certaines périodes creuses de la journée en moment d'écoute musicale et de danse. Durant cette résidence, je me suis souvent questionnée sur mon statut d'artiste et, dans une certaine mesure, je me suis confondue volontairement, je dirais même par nécessité, à la bénévole, à l'aidante, à l'animatrice. Un jour, alors que je voulais payer mon repas à la cafétéria, la personne responsable ne savait pas quel prix me charger, le tarif bénévole ? Le tarif stagiaire ? Le tarif visiteur ? Le tarif « artiste en résidence », comme ma carte l'affichait, n'existe pas. Chaque jour, j'avais à expliquer à de nouvelles personnes, qui j'étais, ce qu'était mon projet, que signifiait « artiste en résidence ». Finalement, c'est en brouillant les cartes, en assumant cette confusion ou plutôt en tentant d'éliminer les questions et les réponses à savoir où commence l'activité artistique et où se termine l'action bénévole que je me suis sentie à l'aise et confiante. Dès la troisième semaine, j'ai commencé à diffuser de la

musique dans les salons collectifs, soit durant, soit après les activités de loisirs. Je n'avais aucun autre but que celui de passer du temps à écouter de la musique avec les résidents(tes).

### 3.2 Musique et altérité

La volonté souvent affirmée des artistes à entrer en contact avec l'autre, à mettre en place des situations provoquant la rencontre et l'échange, à cultiver un mode d'intervention souple où ils se rendent disponibles à diverses formes d'interaction humaine, pratiquant souvent ce que Madeleine Doré a si justement nommé une « esthétique attentionnelle », en contrepoint à « l'esthétique relationnelle », ainsi nommée par Nicolas Bourriaud. (Boivin, 2012, p. 39)

L'horaire des activités du mois est un document qui me fut bien utile pour planifier mes visites au centre. Pour initier mon « activité » d'écoute, je décidai d'ajouter un peu d'ambiance lors des activités de loisirs organisées par les récréologues du centre. Par exemple, les parties de quilles, l'épluchage de légumes et les parties de poches se déroulaient au rythme des chansons d'autrefois, allant d'Elvis Presley, Michel Louvain, des Classels à Édith Piaf, de Gilbert Bécaud, Willie Lamothe, sans oublier les classiques du répertoire folklorique québécois comme Jacques Labrecque, la Bolduc ou encore la famille Soucy et bien d'autres. Au fil de mes visites, je suis devenue la DJ des loisirs. Ces périodes d'activités duraient en moyenne une heure trente et il s'agissait de moments très animés et joyeux durant lesquels les résidents(tes) étaient conduits au salon et prenaient part volontairement (selon leur capacité physique) aux jeux. Certains ne participaient pas, mais restaient dans la salle pour observer et passer le temps. Ces moments de



jeux et de plaisirs m'ont permis d'observer les réactions des résidents(tes) à l'endroit de l'ambiance musicale. L'audition est une question délicate chez les personnes âgées. Alors que certaines d'entre elles perdent l'ouïe, d'autres portent des appareils qui amplifient les sons de façon égale et créent des acouphènes. Je devais rester constamment attentive à la qualité du son et du volume en respectant leur envie d'entendre ou non de la musique. L'atmosphère du lieu était aussi transformée pour les visiteurs, les travailleurs (préposés(es), infirmiers(ères), concierges) du centre qui souvent appréciaient cette ambiance de fête en chantant, dansant et partageant leurs souvenirs, soit entre eux, avec moi ou les résidents(tes). En règle générale, je remarquais que la musique contribuait à faire sourire et à faire bouger les pieds en suivant les rythmes. Certains résidents(tes) se levaient même pour se dandiner à l'aide de leur marchette. D'autres se rappelaient à voix haute le souvenir du nom du chanteur ou du titre de la chanson. Toutefois, le plus frappant fut d'observer certaines personnes, dont je n'avais pas encore entendu prononcer un seul mot, chanter les paroles sans hésiter de chansons telles que *La vie en rose* d'Édith Piaf. À ce moment, j'ai compris que l'écoute de ces musiques pouvait être une activité en soi, sans autre animation que l'accompagnement par le mouvement et la voix pour suivre, s'il se présentait, le courant des souvenirs qu'on me partageait ou non. À quelques reprises, des préposés et des membres de quelques familles sont venus vers moi pour me confier que certains résidents, leur père ou leur mère, aimaient particulièrement la musique. C'est ainsi que j'appris qu'autrefois Monsieur P. avait été un grand danseur social ou que Madame G. donnait des leçons de piano ou encore que Madame H., durant sa jeune époque, adorait sortir dans les boîtes de nuit pour aller danser. Pour le reste de la durée de la résidence, je me suis donc référée au calendrier des activités de loisirs, mais pour y repérer les jours sans activités. J'avais le désir de créer des moments d'écoute plus intimes, de me

rapprocher et d'entrer dans une relation attentionnelle par l'écoute, surtout avec ceux et celles que je savais désormais plus sensibles à la musique.

### 3.2.1 Identité et mémoire sonore

Certes, notre écoute est sélective et nos interprétations ou nos émotions diffèrent, mais les caractéristiques les plus fondamentales d'un morceau quelconque, son tempo, son rythme, ses contours mélodiques, voire son timbre et sa tonalité sont le plus souvent préservées avec un degré de précision remarquable. C'est cette fidélité, cette empreinte quasi inévitable que la musique laisse sur notre cerveau [...] (Sacks, 2007/2009, p. 71)

Évidemment, chaque fois que je revenais, très peu de résidents(es) me reconnaissaient. La mémoire n'étant plus là, la rencontre se renouvelle à tout moment. Cependant, la plupart d'entre eux étaient heureux de me voir et leur réaction était souvent très touchante. On m'expliqua qu'ils ne se rappelaient sûrement pas qui j'étais, bien que leur mémoire m'ait associée à quelque chose d'agréable, de positif. Lors de mes visites quotidiennes dans le salon communautaire, je brisais le silence en insérant un CD dans le lecteur. J'avais repéré quelques titres, d'albums et d'artistes qui semblaient plaire d'une façon plus marquée. Mes recherches sur Internet et à la Grande Bibliothèque se sont avérées fructueuses, car j'ai fait plusieurs trouvailles. En fait, avec ce projet, j'ai découvert plusieurs artistes et bon nombre de mélodies, dont un répertoire de musique québécoise, ou « du Canada français » comme cela se disait à l'époque, répertoire auquel je n'avais pas eu accès auparavant. Le palmarès de la Maison-St-Joseph était inspiré par une génération et un milieu socioculturel très spécifique, la majorité des



résidents(es) étant d'origine québécoise ou naturalisés depuis leur enfance et de langue française, nés(es) dans les années trente ou quarante, à Montréal ou dans les régions du Québec. Bien que j'avais repéré quelques titres favoris, durant chaque session d'écoute, je m'aventurais avec une ou deux trouvailles qui allaient de musiques très anciennes de notre folklore, à des berceuses et des chansons enfantines. Ces dernières plaisaient particulièrement et suscitaient chez plusieurs l'envie de chanter (se rappelant toutes les paroles), de fredonner ou encore de verser une petite larme.

La musique familière agit comme une sorte de mémoire proustienne qui rappelle des émotions et des associations depuis longtemps oubliées : elle permet d'accéder à nouveau à des états d'âme et des souvenirs, des pensées et des mondes qui auraient pu sembler perdus à jamais. (Sacks, 2007/2009, p. 421)

Le fait d'être témoin de ces moments au côté des personnes âgées fut pour moi une grande aventure humaine. N'étant ni parente ni soignante et sachant qu'un jour mes visites régulières cesseraient, je profitais du temps précieux que je vivais avec eux, silencieuse et attentive assistant aux surgissements d'un souvenir qu'une chanson et qu'une musique pouvaient susciter. Je restais là à échanger des regards, des sourires et, parfois, des gestes tendres avec certains.

### 3.3 Prêter l'oreille et enregistrer

Le plus souvent un artiste pose un geste ou déploie une action poétique dans son entourage dans le but d'attirer l'autre dans une atmosphère inusitée ou onirique, de proposer une expérience de l'altérité en bousculant, en invalidant ou en validant les perceptions et en recueillant patiemment, par exemple, des confidences et des récits intimes. (Boivin, 2012, p. 39)

Fidèle à mes habitudes, j'ai capté les sons et enregistré les ambiances des différents espaces, tant ceux déserts que ceux animés. Puisque j'étais présente de façon assidue dans ce milieu de travail, j'ai également développé des liens avec des employés avec lesquels j'ai eu différentes conversations, dont certaines ont été enregistrées avec avis et consentements. D'une façon plus officielle, j'ai aussi réalisé des entrevues structurées avec des spécialistes et des professionnels du milieu. Ce volet, qui s'apparente au mode d'intervention près du documentaire sonore, fait partie de ma démarche alors que j'utilise cette documentation comme matière sonore intégrée à l'œuvre, par exemple sous forme de poste d'écoute. Certaines de mes visites au centre ont donc été consacrées à ce type de « cueillettes » et se rapportent aux moments où je circulais dans le lieu avec mon enregistreur à la main. Celui-ci est un objet étrange et bien qu'il soit tout à fait mobile, léger et petit, il demeure un objet inusité qui éveille la curiosité de la majorité des gens. Mais, contrairement aux projets antérieurs que j'ai eu l'occasion de réaliser, soit dans le contexte d'une résidence ou dans celui de l'espace public, je n'étais pas uniquement dans ce mode « cueillettes ». En effet, lorsque j'étais présente avec les résidents (tes), je ne voulais pas avoir ce curieux objet dans les mains. Je ne souhaitais pas être en mode « *record* » et capter des moments confondants de leur vie intime. Cette expérience de résidence dans un CHSLD m'a fait réaliser à quel point la captation sonore peut être intrusive et porter préjudice à certaines situations ou à

certaines personnes. Jusqu'à présent dans ma pratique, je n'avais pas été confrontée à des questions d'ordre éthique et jamais auparavant je n'ai eu ce souci constant du respect de la personne et de la dignité humaine. La majorité des enregistrements dans lesquels les voix des personnes âgées sont présentes ont été réalisés lors de certaines activités collectives en grand groupe. Le son de la voix des résidents(tes), comme celui des animatrices, se fond à la musique. À quelques reprises, j'ai aussi capté des « moments de vie », ce qui implique l'enregistrement de conversations anonymes prises « à la volée » sans sélection précise, mais plutôt comme faisant partie du paysage sonore.

### 3.3.1 Prêter l'oreille et créer

L'interaction crée une ouverture malgré le resserrement des possibilités. Le fait d'avoir à me négocier une place dans le monde de l'autre et à être cohérente par rapport au contexte dans lequel je m'insère me pousse à prendre des décisions qui se traduisent ensuite esthétiquement et plastiquement dans le travail, dans les formes hybrides que prend la présentation. (De Groot, 2001, p. 127)

Avec le recul, l'expérience de la résidence prend un autre sens. Dans le cadre de ce mémoire, j'ai choisi cette expérience en contexte comme projet d'étude et de création. Les questions que je voulais éviter durant le déroulement de la résidence se posent toutefois à présent : comment rendre compte de ce vécu ? Quoi imaginer à partir de cette expérience en contexte ? Qu'est-ce qui constitue une matière pertinente à l'œuvre ou pas ? Qu'est-ce que je veux que l'art traduise ? Comment exprimer les liens existant entre la résidence, l'œuvre et les aspects théoriques développés dans ce mémoire ? L'installation se déploie en une suite de cinq

propositions sonores ayant des composantes plastiques et techniques différentes<sup>5</sup>. Ce déploiement correspond à la diversité des rencontres, des moments clés et des réactions à l'endroit de la musique. À chaque station, il est possible d'entendre de nouvelles compositions diffusées par les dispositifs appropriés conçus en fonction des sonorités, mais également en fonction des concepts développés. En tout, cinq concepts liés à mon expérience de la résidence sont explorés. Un premier dispositif traite du rapport à l'objet dans le processus de la perte de l'identité et souligne la présence prédominante des femmes dans les centres d'hébergement<sup>6</sup> pour personnes âgées. Un second dispositif porte sur la perte des repères géographiques et culturels, la désorientation et le lieu d'origine en territoire québécois. Un autre dispositif inclut une diffusion à partir de haut-parleurs *holosonic*. Cette nouvelle technologie permet d'émettre des sons dans une zone très limitée et précise. Ainsi, il est possible d'entendre la composition uniquement en se positionnant directement devant. J'ai composé cet espace sonore à partir d'enregistrements où le son de la voix et la parole se font entendre, soit lors de moments en grand groupe ou lors de conversations plus intimes. Le quatrième dispositif donne accès à la composante documentaire de l'œuvre et se présente sous la forme d'un poste d'écoute (avec écouteurs) où l'on peut entendre des extraits de différentes entrevues réalisées avec des spécialistes et des professionnels en gérontologie. Finalement, deux haut-parleurs de salle (gauche-droit) diffuseront une bande sonore composée de silences et de deux indicatifs sonores, c'est-à-dire la cloche de la

---

<sup>5</sup> Liens des archives de l'œuvre *Prêter l'oreille* :

AUDIO : <http://soundcloud.com/c2s-arts-publications>. VIDÉO : <https://vimeo.com/149449206>

<sup>6</sup> Selon les données provisoires de 2014, l'espérance de vie à la naissance s'établit à 80,2 ans chez les hommes et à 84,1 ans chez les femmes. Tirés du bulletin *Coup d'œil sociodémographique*, No:40. L'Institut de la statistique du Québec. Mars 2015

chapelle et la cloche d'appel aux comptoirs des préposés(es). La présence de ces indicatifs agira comme une empreinte sonore provenant du CHSLD transposée dans la salle d'exposition. Dans cette installation, je souhaite explorer la contamination sonore entre chaque station à partir de zones où les compositions se fondent entre elles et produisent comme des « entre espaces » d'écoute<sup>7</sup>. Certains dispositifs auront une composante cinétique, ce qui permettra de créer un jeu subtil de propagation dans l'espace produit par apparition, par disparition et par résonnances de sonorité. Mon intention est de travailler avec les amplitudes et la distance de diffusion. D'ailleurs, le titre de l'exposition aiguille le visiteur dans sa façon d'écouter durant sa déambulation dans l'espace. C'est effectivement en prêtant l'oreille qu'il pourra apprécier les compositions en s'approchant et en portant attention, puisque pour chacun des dispositifs les volumes seront ténus et subtils contribuant ainsi à générer une sixième composition créée par l'ensemble des sources présentes. Inspirée par mon expérience de résidence, la matière sonore qui sera perceptible dès l'entrée en salle sera de facture plutôt musicale. Les compositions incluant la parole et le son de la voix n'ont pas une diffusion spatiale élargie (haut-parleurs *holosonics* et écouteurs), contribuant ainsi à conserver le caractère intime des échanges. Je favorise l'évocation de ces moments d'écoute où l'ambiance musicale contribuait à donner un air de fête et où les sourires se multipliaient, plutôt que de mettre de l'avant la dimension pathologique que l'on attribue habituellement au vieillissement.

---

<sup>7</sup> Les espaces naturels ou architecturaux qui ont une réalité acoustique différente de celle de leur environnement (ex. :grottes, milieux aquatiques, tunnel) sont ce que j'appelle des entre-espaces qui offrent un paysage sonore filtré.

## CONCLUSION

*Sound is intrinsically and unignorably relational : it emanates, propagates, communicates, vibrates, and agitates; it leaves a body and enters others; it binds and unhinges, harmonizes and traumatizes; it sends the body moving, the mind dreaming, the air oscillating. It seemingly eludes definition, while having profound effect. (Labelle, 2007, p. ix)*

En guise de conclusion, je reviens à la problématique de départ : « espace matériel, espace psychique, espace entre moi et l'autre, comment le son peut-il servir de vecteur entre ces différentes dimensions spatiales? »

En s'immisçant dans le social, l'artiste se rapproche de la vie et des gens. Ainsi, son statut se transforme et il interagit à l'intérieur de micro-systèmes traitant davantage de micro-utopies plutôt que de transformations du monde. L'expérience de l'art en contexte dans un milieu tel qu'un CHSLD explore cette réalité de l'art dans la vie. L'écoute du monde qui nous entoure propose une brèche; elle permet de prendre conscience des particularités de notre environnement et peut aussi, par la mémoire et les référents auxquels certaines sonorités sont liées, nous connecter avec la part sensible qui est en nous. Lorsqu'elle est aux aguets, ancrée dans le moment présent, l'écoute peut être créatrice de sens et de réflexions. En créant de la vigilance et de l'attention, l'expérience de l'imperceptibilité peut ouvrir un espace de réflexion et de connexion avec soi, entre soi et l'autre et entre soi et le monde. En intervenant auprès des personnes âgées, j'ai constaté à quel point la mémoire auditive est liée à la musique, parce qu'il s'agit d'une mémoire émotionnelle (« proustienne » telle que décrite par Sacks, 2009, p. 41) et que la musique est intrinsèquement liée à nos émotions. J'ai également réalisé que pour être en relation, parfois il ne suffit que d'être dans l'écoute de la musique et que même sans paroles, l'échange et le



contact sont possibles. Il ne s'agit pas de remèdes, ni de thérapies, mais bien de la musique comme objet identitaire et relationnelle capable de briser l'éloignement et l'isolement.

Finalement, qu'est-ce qui fait œuvre ? Quel rôle joue l'exposition qui sera présentée à la maison de la culture Maisonneuve ? D'abord, pour reprendre les propos d'Ardenne, *Prêter l'oreille* est une intervention dans une microsociété qui agit par microactions, pratiquant la participation modeste et se situant dans le champ des œuvres dites contextuelles. Le *faire ensemble* auquel Paul Ardenne fait allusion, se résume ici essentiellement dans le partage de moments d'écoute et de chants collectifs ainsi que dans la transformation des ambiances musicales dans le salon communautaire. Ensuite, *Prêter l'oreille* est pour moi une première expérience d'exposition solo et d'installation sonore incluant une spatialisation de et dans l'espace. Je tente ainsi l'exercice de la matérialisation du son en lien avec une expérience émotionnelle vécue dans le contexte sensible et particulier qu'est celui du vieillissement et de la perte. En créant un paysage composé d'empreintes sonores du CHSLD (le son des cloches et de l'alarme d'appel), d'extraits de musiques populaires des années 50 et 60 (provenant de la liste d'écoute créée pour les résidents(tes)) et d'extraits d'enregistrements des moments particuliers vécus auprès des personnes âgées, je souhaite partager avec les visiteurs le compte rendu impressionniste de mon expérience relationnelle. En variant les techniques de diffusion, je désire sculpter l'espace en plusieurs propositions d'écoute sollicitant parfois une certaine vigilance, dans une présence aux aguets des sons (avec les haut-parleurs *holosonics*, par exemple), ou encore par un mouvement d'apparitions et de disparitions faire entendre la résonance d'une mélodie évocatrice. La dispersion du son avec parcimonie, un peu à la manière des œuvres de Max Neuhaus, laisse entendre un entrelacement subtil de parcelles musicales et d'archives sonores en

variations constantes selon la déambulation du visiteur dans la salle. Ainsi peut-on dire qu'une nouvelle composition se crée dans l'espace physique influencée par l'expérience du seuil et l'écoute attentive.

Ce projet de recherche et de création m'a permis de pratiquer différentes postures d'écoute : être dans l'écoute attentionnelle à l'autre, être dans l'écoute contemplative du moment présent, développer l'écoute vigilante et aux aguets de mes intentions créatrices. Il m'a permis également d'explorer le *donner à entendre* : des musiques évocatrices et rassembleuses, des moments de joie collective, des paroles instructives et interrogatives, un espace de création à expérimenter. D'autres sensations et réflexions sont encore à venir, j'en suis certaine et j'y prête l'oreille.

## LISTE DE RÉFÉRENCES

- Ardenne, P. (1999). *L'art dans son moment politique : Écrits de circonstance*. Bruxelles : Lettre volée.
- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. (Collection Champs arts). Paris : Flammarion.
- Augé, M. (1992). *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Le Seuil.
- Augoyard, J.-F.T., Henry. (1995). *Répertoire des effets sonores. À l'écoute de l'environnement*. Marseille, France : Éditions Parenthèses
- Béchar, C. (2013). *La ponctuation de silence dans une pratique de l'installation cinématique et sonore*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université du Québec à Montréal.
- Bishop, C. (2004). *Antagonism and Relational Aesthetics*. October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. No 110.
- Boivin, J. (2012). *L'ontologie d'un territoire*. Granby, Québec : 3<sup>e</sup> impérial centre d'essai en art actuel.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Paris : Les Presses du réel.
- Cité invisible / invisible city : 7e manifestation internationale vidéo et art électronique, Montréal. Champ Libre*. Récupéré le 20 juillet 2015 de [www.julienberthier.com/champlibre/citeinvisible/fr/participants/pagetype.php?rubrique=inst&ssrub=1&fiche=063](http://www.julienberthier.com/champlibre/citeinvisible/fr/participants/pagetype.php?rubrique=inst&ssrub=1&fiche=063)
- Cotton, S. (2011). *Désirer résider*. Alma, Québec : Sagamie édition d'art.
- Davila, T. (2010). *De l'inframince : Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamps à nos jours*. Paris : Regard.
- De Groot, R. (2001). L'autre comme contrée à explorer : Dévoilement et Colin-Maillard. Dans *Les commençaux : Quand l'art se fait circonstances*. Montréal : Centre des arts actuels Skol.
- Robert, P., Rey-Debove, J. et Rey, A. (c2011). *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.

Labelle, B. (2007). *Background Noise. Perspective on Sound Art*. New York : Continuum.

Payeur, F. (2014) *La mortalité et l'espérance de vie au Québec 2014*. Coup d'œil sociodémographique, (2015) no 40. Institut de la statistique du Québec. Gouvernement du Québec. Récupéré le 8 juillet 2015 de <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/bulletins/coupdoeil-no40.pdf>

Richard, A.-M. (2005). *L'art comme non-lieu*. Dans Babin, S. (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*. Montréal : Les éditions esse.

Quinz, E. (2004). *Espace de la présence : Notes pour une sémiologie de l'environnement sonore*. Dans Sobieszczanski, Marci et Lacroix, Claire. (dir.), *Spatialisation en art et sciences humaines*. Louvain, France : Éditions Peeters.

Sacks, O. (2009) *Musicophilia : La musique, le cerveau et nous*. (C. Cler, trad.) France : Éditions du Seuil. (Original publié en 2007. Alferd A. Knopf, Inc., New York)

Schafer, R.M. (1992). *A Sound Education, 100 Exercises in Listening and Sound-Making*. I.R. : Arcana.

Schafer, R. M. (2010). *Le paysage sonore : le monde comme musique*. (Gleize, S, trad., nou. éd.). France : Wildproject Editions. (Original publié en 1977)

Szendy, P. (2007). *Sur écoute : Esthétique de l'espionnage*. Paris : Éditions Minuit.

Torgue, H. (2012). *Le sonore, l'imaginaire et la ville : De la fabrique artistique aux ambiances urbaines*. Paris : Éditions L'Harmattan.